

« Le poète en souffrance »

Dominique Noguez

Études françaises, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 13-24.

DOI: 10.7202/036136ar

Le poète en souffrance

DOMINIQUE NOGUEZ

En marge de certains vers, dans le texte de *L'homme rapaillé* « annoté par l'auteur » en 1994, cette très belle expression : « vers en souffrance ». Gaston Miron explique qu'il entend par là des vers qui lui ont « donné du fil à retordre », « soit que [sa] connaissance de la langue ne [fût] pas assez avancée, soit que l'expérience vécue [restât] emprisonnée dans l'indicible [1] », et qui ont résisté, après une première publication, à ses nombreux efforts pour les « élucider ». Il n'est pas impossible qu'il ait choisi la formule pour n'avoir pas à employer le joycien et anglophone « *in progress* » souvent utilisé dans ces circonstances. Il ranime en tout cas, ce faisant, un sens de « souffrance » qui remonte au XIIe siècle. Le mot s'emploie, en ces temps guerriers, avec le sens de « trêve », puis de « répit », de « délai », particulièrement celui qu'un suzerain accorde à son vassal pour qu'il ait le loisir de faire allégeance (1369). De là l'expression « en souffrance », c'est-à-dire « en attente », « en suspens ».

Mais le mot a une force propre et suggère bien autre chose. Comme si, l'histoire se télescopant et le sens aujourd'hui dominant de « peine » contaminant l'autre, le suspens se doublait de douleur. L'homme rapaillé est effectivement un homme qui souffre. C'est ce qui fait de lui le frère compatissant de Rutebeuf et de Du Bellay [2]. D'amour ou d'aliénation, il ne cesse de « tournoyer dans [son] chagrin [3] ». « Existentiellement

1. Gaston Miron, *L'homme rapaillé. Poèmes 1953-1975*, édition de luxe, texte annoté par l'auteur, préface de Pierre Nepveu, couverture d'après une sérigraphie de René Derouin, Montréal, l'Hexagone, 1994, p. 40. C'est à cette édition que nous renverrons constamment.

2. Voir « Ma bibliothèque idéale », p. 174-176.

3. *Ibid.*, p. 172.

et concrètement, ajoute ailleurs Miron, j'ai trop souffert dans ma tête[4]. »

Et c'est comme si, en outre, cette « souffrance » irradiant, devenant contagieuse, se partageant, ce qui souffrait était à la fois le vers *et* le poète, et, bien au-delà, le poète *et* sa langue, le poète *et* son pays, et, finalement, nous le verrons, la poésie même.

Je me souviens d'un déjeuner en mai 1993 à Paris, dans une brasserie du Châtelet, avec Marie-Andrée Beaudet — juste avant d'aller rendre visite à Maurice Nadeau, à *La Quinzaine littéraire* —, où Gaston n'avait cessé de se torturer pour un vers de « Compagnon des Amériques ». Je savais par Gilles Cyr, qui l'y avait un long moment aidé comme un aiguillon et un greffier (un aiguillon pour le faire avancer dans les sillons du poème, un greffier pour noter les vers enfin sortis de « souffrance »), qu'il s'était mis sérieusement depuis quelques années à ce travail d'amélioration pour obtenir, sinon une version définitive de ses poèmes, du moins une version moins « non définitive » (selon l'expression qu'il avait tenu à faire figurer sur la couverture de l'édition Typo de 1993).

Le vers comportait le mot « artésien » appliqué à la ville, dont il voulait ainsi suggérer la puissance jaillissante. Il hésitait entre deux versions : « dans l'artésienne vigueur *verticale* de tes villes » et « dans l'artésienne vigueur de tes villes *debout* ». Entre la poire et le fromage, il avait proposé lui-même ce que je croyais une nouvelle version, qui était en fait la version déjà publiée, et qui m'avait aussitôt paru bien supérieure aux autres (car plus concise — et allitérative, scandée, musicale) : « Dans l'artésienne vigueur de tes villes » (avec ses trois segments de 5, 2 et 3 pieds formant un décasyllabe, avec les deux *e* muets d'« artésienn*e* » et de « vill*es* », les deux « vi », les trois accents toniques sur « zienne », « gueur » et « vill »). Pourquoi fallait-il qu'il ne s'en contente pas, qu'il veuille, en cherchant à haute voix devant nous, rajouter tantôt « vertical » et tantôt « debout », comme si l'image du puits artésien n'impliquait pas déjà la verticalité ?

Je constate aujourd'hui avec bonheur que, « non définitive » ou pas, cette version concise a été maintenue dans les ultimes éditions. N'empêche. Ces tâtonnements sonores, douloureux et publics sont emblématiques de la *situation* même de Gaston Miron. Ils disent son originalité humaine, poétique et politique.

◆ ◆ ◆

D'une certaine façon, presque toute la poésie de Miron est une poésie *empêchée*, plus précisément une poésie sur l'empêchement d'être poète,

4. « Un long chemin », p. 186.

une poésie qui porte en elle, comme une écharde intime et inôtable, sa propre difficulté d'être[5].

Cette difficulté a d'abord tenu à des causes personnelles, idiosyncrasiques. On se retrouve là du côté d'un certain romantisme, avec ses moments gémissants et ses moments de dérision, ses murmures ou ses cris.

> je n'ai pas eu de chance dans la baraque de vie
> ....
> hommes, chers hommes, je vous remets volontiers
>
> 1 — ma condition d'homme
> 2 — je m'étends par terre
> dans ce monde où il semble meilleur
> être chien qu'être homme[6]

La plainte est d'un homme brisé, trop seul, ravagé par un mal intime, mélange de faillite amoureuse et de fondamentale négativité ontologique, frère à la fois du Mal-Aimé d'Apollinaire

> [...] j'endure dans toute ma charpente
> ces années vides de la chaleur d'un autre corps[7]

et, presque, de ces suicidaires ricanants du début du siècle et d'ensuite — Jacques Rigaut, par exemple, ou Hubert Aquin —, tous écrivains noyant dans la clownerie ou l'ivresse une secrète blessure :

> [...] ces forces de naufrage qui me hantent
> [...] ce goût de l'être à se défaire que je crache[8]

C'est ainsi que Miron dédie tout un poème (« Déclaration ») « à la dérision », qui lui devient, de son propre aveu, un complaisant « recours » :

> Je mis le meilleur de moi-même à détruire ma condition de poète, à me caricaturer, à me ridiculiser, voire en public. [...] je me précipitais dans les abîmes de l'abjection, de l'ignominie, de la déréliction[9]...

Cependant, dans « ce monde sans issue », celui qui joue à être le « fou du roi de chacun[10] » et qui se sent du côté de la mort ne se débat pas dans une solitude absolue ; ses larmes, son malheur ont un entour, des témoins qu'il invoque :

5. Il le dit explicitement lui-même dans « Notes sur le non-poème et le poème (extraits) », p. 115 : « La mutilation présente de ma poésie, c'est ma réduction présente à l'explication. En CECI, je suis un poète empêché, ma poésie est latente, car vivant CECI j'échappe au processus historique de la poésie. »
6. « Déclaration », p. 45.
7. « Une fin comme une autre ou une mort en poésie... », p. 62.
8. *Ibid.*
9. « Un long chemin », p. 180 et 182.
10. « L'homme agonique », p. 71.

que je meure ici au cœur de la cible
au cœur des hommes et des horaires [11]

Et, déjà, même si le «bleuissement» d'une meurtrissure existentielle les menace, les mots sont là, future vigueur:

[...] les mots que j'invente
ont leur petite aigrette de chair bleuie [12]

Autre futur salut, la femme aimée, qui permet de «traverser ensemble [...] la déréliction intime et publique [13]»:

alors ta souffrance à la mienne s'amarre [...]
Tu es mon amour dans l'empan de ma vie [14]

Puis, *avec* la femme aimée — on pourrait presque dire, en termes religieux, par son intercession —, surviennent les autres, poètes ou non, tous les autres, anonymes compagnons de misère et, bientôt, d'espoir:

je sais que d'autres hommes forceront un peu plus
la transgression [...]
c'est en eux dans l'avenir que je m'attends
que je me dresse sans qu'ils le sachent, avec toi [15]

Une deuxième grande étape est alors atteinte, celle du militant:

Je suis un militant comme tant d'autres [16]

Cette fois, ce n'est plus la défaillance personnelle du poète (les «trous noirs de [son] esprit [17]» par exemple), ni la misère commune qui empêche la poésie, qui la met «en souffrance», mais le combat contre cette misère et ses causes. L'engagement politique prenant logiquement le pas sur l'engagement poétique, le Miron prolétarien, emporté dans la lutte sociale, ne se tait plus par déréliction mais par manque de temps, au nom des vraies priorités (qui font généreusement, altruistement passer le salut collectif avant le salut individuel).

Si quelque chose traverse ce nouveau mur de silence, ce ne peuvent être que les cris et jurons de «La batèche», poésie brute de la plainte et de la rage vaine...

sainte bénite de vie maganée de batèche

... vaine car lui manque encore la connaissance de ce qui est la véritable cause de la souffrance et qui permettra de la combattre: «CECI». Car lui

11. «Ce monde sans issue», p. 44.
12. *Ibid.*
13. «Le quatrième amour», p. 133.
14. «Au sortir du labyrinthe», p. 123.
15. «Avec toi», p. 61.
16. «Un long chemin», p. 183.
17. «Note d'un homme d'ici», p. 170.

manque ce qui va faire qu'avec Miron — parallèlement à d'autres poètes de sa génération, mais avec plus de clarté d'analyse, plus d'implacable netteté — on passe du chant des esclaves de Nabucco au chant des partisans, du gémissement collectif un peu masochiste au sursaut plein d'espoir et à la révolte efficace.

« CECI » — découverte dont *L'homme rapaillé* raconte explicitement et implicitement la genèse — ne tient pas à des traits psychologiques et existentiels personnels, ni même à une injustice économico-sociale subie collectivement et en quelque sorte banalement, internationalement, mais à une situation culturelle, linguistique et donc politique particulière. Miron date cette découverte de 1956.

> Avant 1956, sous l'influence de *Cité libre*, il me semblait que tous nos maux provenaient du social. Duplessis, par son blocage, incarnait le mal absolu[18].

Après, il y a la formulation de cette particularité funeste : « j'entendis pénétrer en moi le mot "colonisé" ». Formulation de plus en plus lumineuse, où est à l'œuvre un authentique penseur, faisant son miel de la lecture de Sartre, Memmi, Jacques Berque, Martinet et de quelques autres, et bricolant une théorie de son aliénation avec leurs analyses ou avec ses propres observations au Québec, ou sa propre expérience en France (quand il découvre qu'il n'y a là-bas qu'un mot pour désigner chaque chose — « pont » tout court, non « pont/*bridge* » — et que l'agencement des mots ne reproduit pas une invisible structure parasite, n'est pas du *traduidu*, selon le terme génial qu'il invente pour l'occasion).

Or ce travail de formulation ne va pas rester extérieur à la poésie, mais va la concerner au premier chef. Si celle-ci reste « en souffrance », c'est que son outil — qui est plus qu'un outil, qui est son être même —, la langue, est atteinte, taraudée de l'intérieur, *aliénée*. Et c'est cette aliénation tout autant que la nécessité du recours didactique qui cantonne le poète aux marges de la poésie, qui le condamne au non-poème :

> [...] vivant CECI [mon état d'infériorité collectif] j'échappe au processus historique de la poésie[19].

Se découvrant « dépoétisé dans [sa] langue et [son] appartenance[20] », il saisit que le combat pour la poésie ne fait qu'un avec le combat pour la langue et pour l'appartenance. Naguère voulu, comme effet d'une provocation romantique, d'une « dérision », ou subi, comme effet paralysant de l'« aliénation délirante », le silence n'est plus de mise. « La littérature n'est pas qu'une expression, elle est aussi un acte. » Publier est « aussi pro-

18. « Un long chemin », p. 180, note 3.
19. « Notes sur le non-poème et le poème (extraits) », p. 115.
20. « Monologues de l'aliénation délirante », p. 78.

bant que l'action politique[21] ». La grande découverte de Miron, c'est que la poésie, dans une situation particulière comme celle de l'homme québécois ou, comme il dit par autodérision, du Québécanthrope, est — et doit être — *performative.*

En quel sens? Une des sous-parties de *L'homme rapaillé* joue ici, par son propos et sa forme, par son titre et sa place même, un rôle symptomatique et capital : ce sont les « Notes sur le non-poème et le poème ». Par sa place, car, rejeté dans l'édition de 1970 dans la deuxième moitié du livre, dans ce long « Recours didactique » qui semble former un appendice hétérogène, un hors-livre, il a été replacé dans les éditions suivantes au centre même du livre, comme son cœur, comme un fléau entre les deux plateaux d'une balance.

Or ce déplacement est une promotion et cette promotion n'est pas insignifiante. On dirait que Miron, tout en continuant à tenter de faire *mallarméennement* par ailleurs les plus beaux vers possibles, a l'intuition que ces morceaux de prose — de prose serve, on pourrait presque dire : de prose « *damned Canuck* » ! — avaient, étant donné les circonstances et étant donné la conception nouvelle de la poésie qu'imposent ces circonstances, la même dignité que les beaux vers estampillés comme tels. Que cette prose, effet de la souffrance ontologique du poète, valait les vers sortis de « souffrance ». Prose au demeurant difficile, voire impossible, à distinguer de la poésie proprement dite, car accueillant, au beau milieu de considérations sur le « temps historique » et le « temps biologique », et juste après une phrase psychologico-philosophique sur la manière dont autrui nous apparaît — « Les autres, je les perçois comme un agrégat » —, l'éclat inattendu et superbe d'une image de pure poésie :

> Et c'est ainsi depuis des générations que je me désintègre en ombelles soufflées dans la vacuité de mon esprit, tandis qu'un soleil blanc de neige vient tournoyer dans mes yeux de blanche nuit[22].

De même, « Aliénation délirante », sous-titré « recours didactique », est sans ponctuation, comme pour signifier qu'il est beaucoup plus près des audaces formelles des avant-gardes — *Un coup de dés*... de Mallarmé, « Bataille Poids+odeur » de Marinetti, « Zone » d'Apollinaire, la fin d'*Ulysse* de Joyce ou *Paradis* de Sollers — que du tract politique. Du coup, texte qui swingue, texte jazzé, avec des fulgurances d'humour noir et d'ironie féroce, c'est plus un texte d'« écrivain » que d'« écrivant », pour reprendre la vieille distinction barthésienne, ou, si l'on préfère, un texte qui fait vaciller cette distinction, comme il déplace la séparation entre poème et non-poème.

21. « Un long chemin », p. 186.
22. « Notes sur le non-poème et le poème (extraits) », p. 113.

C'est le grand geste livresque, le coup de force littéraire de Miron, jumeau (en même temps qu'effet) du geste, du coup de force théorique et politique qui consiste à faire entrer la réflexion sur les conditions de possibilité mêmes de la poésie, la métapoésie, *dans* la poésie. Par ce double et même geste, Miron change performativement l'acception habituelle du mot « poésie ».

Ceci ne vaut pas seulement pour ces textes « didactiques » déplacés de l'extérieur vers l'intérieur du poème, mais aussi pour les textes du recueil restés en quelque sorte *hors poésie*. Il y a, d'une édition à l'autre — et ce sera encore plus clair (ou plutôt encore plus embrouillé) en 1999 avec la publication de l'œuvre dans la collection « Poésie » de Gallimard (où « Circonstances » ne figurera pas) —, une incertitude sur ce qui fait ou ne fait pas partie de *L'homme rapaillé*. Cette incertitude est symptomatique non seulement d'un projet totalisant, toujours en cours, jamais « définitif », qui prend peu à peu une allure de *Leaves of Grass* (c'est-à-dire de recueil unique enrichi toute une vie), mais du statut même de ces textes et, encore une fois, de la poésie en général.

Car ces textes — « Note d'un homme d'ici », « Ma bibliothèque idéale », « Un long chemin » — sont comme frappés de déclassement sous leur titre tellement révélateur de « Circonstances[23] » : normalement, un écrit « de circonstance » — peut-être pour n'être pas resté assez longtemps « en souffrance » ! — ne saurait avoir le même degré de dignité littéraire qu'un poème comme « Rome », par exemple, qui ne relève pas d'une temporalité pressée et raccourcie, écornée par l'urgence didactique, mais qui prend tout son temps, tous ses temps, fleuretant même avec une certaine idée d'éternité :

À Rome, chacun est dans son siècle
....
chacun passe son temps dans le temps

Or ces textes, chez Miron, ne sont pas seulement parapoétiques, mais poétiques tout court ; par contagion ou je ne sais comment dire, ils deviennent quelque chose *de* la poésie même, en sont la clé, le mode d'emploi, la réverbération, l'*aura*.

Inversement, des poèmes proprement dits gagnent une force magnifique — et qui leur fait éviter certains travers stylistiques dont nous allons parler — d'être *en même temps*, à leur façon, des « recours didactiques » et des poèmes militants. Ainsi « La pauvreté anthropos[24] », premier poème de « J'avance en poésie », qui propose une poésie de la parole ferme, du cri, de la résistance — on pourrait même dire de la Résistance, avec un *r* majuscule,

23. Même chose, évidemment, même s'ils en sont distingués par le sous-titre « De la langue », pour « Décoloniser la langue », « Le bilingue de naissance » ou « Le mot juste ».

24. « La pauvreté anthropos », p. 127.

car Miron est, dans les années cinquante ou soixante, le poète qui est le plus près de l'esprit et de la *voix* de la Résistance française des années quarante, avec sa limpidité didactique, son lyrisme grave, son oralité. Poésie avortée, celle-là, signée de poètes morts trop vite, mais dont passe quelque chose dans les plus célèbres poèmes d'Aragon et d'Éluard, « La rose et le réséda » ou « Liberté ». C'est la poésie qui convenait à mai 1968, qui convient et conviendra à tous les printemps des peuples, cela me parut évident quand j'arrivai tout jeune au Québec, à peine ressuyé des bonheurs, des grenades et des fumées du « joli mois de mai », et quand Georges-André Vachon et Paul Chamberland commencèrent à me parler de Gaston Miron puis à me le faire rencontrer.

◆ ◆ ◆

Revenons sur le sens premier d'« en souffrance ». On dira que Miron n'est pas le premier à avoir eu, jusqu'au bout, des doutes sur tel ou tel vers et, comme disait l'autre, à « cent fois sur le métier remett[re] [son] ouvrage ». Racine, pour n'en citer qu'un (d'après une lettre de son fils à l'abbé Olivet), avait consacré, à la fin de sa vie, un exemplaire de ses œuvres à ses repentirs, où il avait corrigé un très grand nombre de vers.

Mais Miron est plus dans la *doutance* (selon son très heureux néologisme[25]) qu'aucun autre, à la fois par tempérament (modeste et aimant la confrontation orale avec autrui — le contraire du narcissisme) et par système : il ne s'agit pas, luxe mallarméen, de « donner un sens *plus pur* aux mots de la tribu », mais tout bonnement de leur redonner *leur* sens, leur simple sens, authentique et commun :

> [...] je devins un obsédé, je le suis toujours, du mot juste et jusqu'au bout, de la précision absolue du mot, de la propriété des termes à tout prix[26].

Cependant, c'est plus qu'une affaire linguistico-politique. Plus profondément (et presque inconsciemment), c'est toute une conception de la *transparence* de la poésie qui se met ainsi en scène. Où l'on voit le poète élaborer son œuvre, humblement et pour ainsi dire démocratiquement, à livre (et à ciel) ouvert, au vu et au su de tous, un peu comme Francis Ponge nous présentant sa « fabrique ». De là, dans la belle édition de *L'homme rapaillé* en 1994, ces « pages manuscrites » où sont donnés à voir onze poèmes « postérieurs à 1978 » dans l'écriture et avec les ratures mêmes du poète.

Comme si Gaston Miron se résignait d'avance à publier de l'inachevé, de l'imparfait — du *souffrant*. De l'humain. Quel orgueil inhumain ce

25. « Le mot juste », p. 222.
26. *Ibid.* Il ne s'agit pas de rechercher je ne sais quelle « pureté » linguistique, comme certains esprits mal intentionnés ont récemment essayé de le faire croire, mais simplement de se comprendre, tout simplement d'être sûrs qu'*on se comprend* quand on se parle.

serait, en effet, de croire que publication vaut perfection ! Que la poésie peut être autre chose qu'effort et mouvement, agencement provisoire, voire « vanité et poursuite de vent » ? Même le plus haut poème doit assumer un jour ou l'autre sa finitude, son caractère ontologiquement et éternellement *non définitif*. Revenons à Racine, et à son exemplaire corrigé : « Peu de jours avant sa mort, nous dit son fils, par entier détachement d'une réputation qui lui paraissait frivole, il se fit apporter cet exemplaire et le jeta au feu. » Bel exemple de mise en souffrance perpétuelle !

Quel est, chez Miron, l'effet de ce long travail (au sens, presque, où l'on parle du « travail » d'une femme accouchant, au sens aussi des « horribles travailleurs » de Rimbaud) ? Miron est-il un bon poète, un grand poète ? Répondons sans détour. Un bon poète, pas toujours. Un grand poète, oui, *et justement à cause de ce qui l'a parfois empêché d'en être un bon.*

Pas toujours un bon poète. Je risque évidemment ce jugement présomptueux avec toutes les précautions d'usage et en le relativisant d'avance. Qui sait si ce qui me gêne ou nous gêne aujourd'hui, ces apparentes lourdeurs, ces grumeaux de mots, ces empêtrements de métaphores, n'est pas précisément ce qui intéressera la postérité et s'imposera comme la part la plus novatrice du poète ?

Mais après tout, c'est lui qui a tenu à faire savoir que plus d'un vers lui donnait « du fil à retordre ». C'est lui aussi qui dit quelque part « Adieu métaphores dont j'ai fait le tour... » comme pour relativiser soudain l'importance d'une poésie essentiellement métaphorique. Ce qui serait à jauger ici, c'est, effectivement, une sorte de pathologie de la métaphore, du moins d'*hypermétaphorisation*. Ce sont ces cascades de génitifs — « les feuillages / de bulles de hublots de pépites[27] », « à grandes embardées de chevreuil de kayak[28] » — qui imbriquent l'une dans l'autre à perte de vue, à perte de sens, des zones hétérogènes et hétéroclites de réalité, ou bien ces curieux redoublements de substantifs, à valeur superlative (comme dans l'expression « un dur de dur ») ou biblique (« la chair de ma chair »), mais qui, chez Miron, plus qu'une hyperbole en gloire, plus qu'un lyrisme de l'amour extrême, semblent dénoter un piétinement sémantique, une tentative métaphorique qui fait long feu, la lourde retombée sur lui-même d'un mot qui ne parvient pas à s'arracher à sa terrienne ou prolétarienne littéralité : « ma peau de peau », « mes yeux de z-yeux », « ma tête de tête », « le dernier forçat de forçat », « dans un autre monde du monde[29] ».

Mais, le plus fragile, ce sont sans doute ces associations de concret et d'abstrait, sortes de profiterolles verbales, du genre : « les vertiges sucrés

27. « Et l'amour même est atteint », p. 76.
28. « En toute logique », p. 152.
29. Respectivement p. 40, 42, 149 (*bis*) et 141.

des euphories», «le déferlement des compassions noueuses», «les tourbillons des abattis de nos colères», «ses épis de frisson», «la démence atteint les plus hauts gratte-ciel», «demain nous empoigne dans son rétroviseur», «à travers les tunnels de son absence», etc.[30]

Il est vrai — et ceci oblige à nuancer immédiatement le diagnostic — que des traits verbaux identiques ou à peine différents peuvent, dans certaines configurations, donner miraculeusement de très beaux vers : le redoublement («et dans l'ombre de l'ombre de chaque nuit[31]», «tu es belle et belle comme des ruses de renard[32]»), non moins que les profiteroles d'abstrait et de concret («mémoire sans tain[33]», «nos deux siècles de saule pleureur dans la voix[34]»).

Ces vers miraculés s'ajoutent à la liste des *incontestables* beaux vers de Miron, venus d'une syllepse («un visage enneigé de hasards et de fruits[35]») ou d'un néologisme («à travers cette absence je me désoleille[36]»), d'une image vive,

> avec mon amour qui dévale tel le chevreuil atteint[37]
>
> lumière emmaillotée de crépuscule[38]

d'une vision simple et fulgurante,

> il fait nuit dans la neige même
> les maisons voyagent chacune pour soi[39]
>
> c'est l'aube avec ses pétillements de branches[40]

d'une énonciation cosmique ou prophétique,

> tu te lèves, tu es l'aube dans mes bras[41]
>
> le monde entier sera changé en toi et moi[42]

Ainsi va la poésie mironienne, tantôt plutôt sonore (avec ses rythmes de câleur),

> en petits élans de kayak en descente et culbute et cascade et toboggan[43]

30. Respectivement p. 71, 97, 84, 122, 154, 50 et 72.
31. «L'ombre de l'ombre», p. 132.
32. «Nature vivante», p. 152.
33. «Notes sur le non-poème et le poème (extraits)», p. 114.
34. *Ibid.*, p. 112.
35. «La marche à l'amour», p. 52.
36. «Poème de séparation 2», p. 59.
37. «Après et plus tard», p. 124.
38. «La pauvreté anthropos», p. 127.
39. «Le vieil Ossian», p. 147.
40. «Monologues de l'aliénation délirante», p. 79.
41. «La marche à l'amour», p. 51.
42. *Ibid.*, p. 54.
43. «L'ombre de l'ombre», p. 132.

tantôt plutôt visuelle, au plus près des couleurs des peintres fauves ou de Delaunay,

bariolée avec tes robes aux couleurs
de perroquets bizarres
lieu d'arc-en-ciel et de blason
tempête de miel et de feu [...][44]

assumant le plus souvent son « allégeance post-surréaliste[45] », mais pouvant retrouver des échos plus anciens, où le grand lyrisme eschylien du *Prométhée enchaîné* semble s'associer à la gravité rilkéenne des *Élégies de Duino* pour aboutir à une émouvante pietà collective :

les vents qui changez les sorts de place la nuit
vents de rendez-vous, vents aux prunelles solaires
vents telluriques, vents de l'âme, vents universels
vents ameutez-le, et de vos bras de fleuve ensemble
enserrez son visage de peuple abîmé, redonnez-lui
la chaleur
                    et la profuse lumière des sillages d'hirondelles

Oui, Miron est un grand poète. Le paradoxe que je voudrais redire en terminant, c'est qu'il ne l'est pas seulement à cause de ces beaux vers-là, mais au moins autant à cause des plaintes et des analyses que lui inspire son empêchement personnel et collectif d'en faire davantage, *de n'avoir pas que cela à faire* — plaintes tantôt amères et ironiques, tantôt rageuses et accusatrices ; analyses implacables comme un étau, lucides comme le petit matin, dures comme l'os —, bref à cause *de tout ce qu'il a inscrit de non-poème (d'apparemment* non-poème) *dans le poème.*

Loin d'être la part blette, inaboutie, honteuse de cette poésie en gestation, c'en est la meilleure part, la plus vive et originale, le vrai ton personnel de Miron, sa vraie marque de fabrique, ce qu'il a apporté à la poésie et, d'une façon plus générale, à la littérature, à l'expression des idées.

Ce n'est pas le non-poème, c'est le poème même ou plutôt la poésie même, qui est *mouvement, absorption* gourmande de langages toujours nouveaux (comme Apollinaire fait entrer le journal, les affiches ou la conversation dans le poème).

Sa poésie, il le dit à l'orée même de *L'homme rapaillé*, est comme « une maison qui s'est faite en son absence[46] », c'est-à-dire en quelque sorte malgré lui, presque à son insu, à son corps défendant. Elle s'est faite comme poésie alors même qu'il avait d'abord cru *que ce n'était pas de la poésie*, que c'était l'effet d'un empêchement à être poète. Comme Christophe Colomb croyant arriver aux Indes et découvrant l'Amérique.

44. « En toute logique », p. 152.
45. « Un long chemin », p. 181, note 5.
46. « L'homme rapaillé », p. 15.

Comme le vilain petit canard ne comprenant d'abord pas qu'il est un cygne. On ne fait jamais ce qu'on croit.

Avec lui le sens du mot «poésie» bouge, assemble nouvellement ses sèmes, se rapproche originalement de son pôle oral, de son pôle tremblé, de son pôle actif et de son pôle collectif, du côté brut de la formation ou de la reformation de la langue, plutôt que de son pôle écrit, marmoréen, passif et solitaire, de la vibration raffinée ou de la subversion de la langue.

Dans cette transformation de la poésie *en général*, eut-il des prédécesseurs? Peut-être du côté des littératures nationales commençantes ou recommençantes, avec leur fragilité, leur lyrisme angoissé, leur prosélytisme performatif (cherchant à prouver le mouvement en marchant, à justifier une autonomie linguistique et politique par l'édification même du poème). On pourrait penser à Frédéric Mistral écrivant en provençal. Mais l'analogie, à peine esquissée, paraît abusive. Miron n'écrit pas dans une petite langue un moment éteinte et qui renaît, ou dont la littérature existe à peine. Il écrit, à l'écart, au loin, en état de danger mortel, certes, mais dans une grande langue et qui est celle d'une des plus importantes littératures du monde, en recul, peut-être, mais globalement vigoureuse encore. Il écrit comme l'enfant perdu, l'enfant sauvage égaré dans la jungle, d'une famille puissante et nombreuse. On pensera donc plutôt, plus près de nous, à Césaire et à Senghor. Eux aussi ont fait parler la poésie de ses conditions de possibilité ou d'impossibilité. Mais, eux, avec une langue non gangrenée: lui seul, Miron, aura eu, en sus, à traiter du cancer d'une langue aliénée par une autre. Il n'y a, après tout, peut-être pas de précédents. Les «nègres blancs d'Amérique» ne seront jamais exactement comparables aux «nègres» noirs (ou jaunes) d'hier ou d'aujourd'hui. En revanche, ils auront, qui sait? de plus en plus de frères dans l'avenir. Hélas, oui, de plus en plus. L'«Archaïque Miron» aura peut-être été «Miron l'Anticipateur» ou «Miron le Clairvoyant». Plût au ciel qu'il ne le soit pas comme le fut Cassandre, mais comme le Phénix, qui renaît perpétuellement de ses cendres.